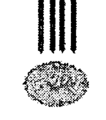

دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

التناص في الرواية العربية

(الرواية السعودية النسائية المنتجة بين حربي الخليج أنموذجاً)

دراسة تحليلية



د/ حنان عبد الله سحيم الغامدي (*)

تقديم :

لم تعد الدراسات النصية مجرد قراءات لنسيج النص ،بل تجاوزت ذلك إلى طرح عدة إشكالات ترتبط بالقراءة والإدراك والإنتاجية وإعادة كتابة الأثر من جديد، متخلية عن دلالاتها ومحمولاتها القديمة، وممارسة لسلطة توجيهية تجعل النص بؤرة لدلالات جديدة تخوله لقراءة إبداعية.

لذلك تحاول الدراسة تقديم مقاربة لواقع (التناص) كمؤثر في إنتاج دلالة النصوص ، يغذيها ويسهم في تطوير أفق تلقيها ،ونمو دلالتها ،مقتصرة على نصوص روائية مختارة لأديبات سعوديات منتجة بين حربي الخليج (١٩٩٠-٢٠٠٣)* نظرا لما تمثله هذه الفترة الزمنية من تطور في مستوى الرواية العربية عموما والسعودية خصوصا ؛ اتسمت بالتحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التى أرغمت كثير من المبدعين للنكوص إلى تراثهم الثقافي يستلهمونه ويعيدون قراءته بلغة معاصرة ،وستنهج الدراسة منهجا تحليلا في معالجة النصوص والكشف عن مادة التناص التى تبدت في الروايات ،

(*) أستاذ النقد الأدبي المساعد بقسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - بجامعة الملك عبد العزيز / فرع الفيصلية

متوقفة عند أصولها الثقافية ودلالاتها المعنوية ...متمنية أن تقدم أفقا ثريّا في الدرس النقدي..

***الروايات مجال الدراسة:**

الفردوس اليباب لليلى الجهني،(آدم.. يا سيدي) لأمل شطا، (أنثى العنكبوت) لقماشة العليان

(توبة وسلي) لمها الفيصل، (وجهة البوصلة) لنورة الغامدي، (مزامير من ورق) لنداء أبو مرزوق

مقاربة منهجية:

في أواسط ستينيات القرن الماضي صرحت جوليا كريستفيا بأن النص تبادل للنصوص أي تداخل لها ؛ ففي فضاء نص ما تتقاطع وتتعزل كثير من العبارات المأخوذة من نصوص أخرى (١) .. ومن ذلك الوقت تناسلت المصطلحات المرتبطة بالتناص حتى أصحبنا أمام كم هائل منها، ولعل جوليا كريستفيا لم يذُرْ بخلدها هذا الكم الهائل من المصطلحات المتولدة:

Paratexte – metatexte – hypertext – hypertext – autotexte – intertexte – phenotexte – genorexre – imfratexte – avant – texte …

وقد سبقها ميخائيل باختين في التنبه لعلاقات النص الداخلية فرأى في كتابه (الخطاب الروائي) : أن اللغة تجميع لمحولات مختلفة ومنسجمة، وكأنها نسيج متعدد ؛ لأن كون الكلمة تحيل، فإن ذلك ينفي استقلالية الخطاب عن جذوره التناصية . (٢)

وفيه قدم لنا تصوراً جديداً للرواية عندما وظف مفهوم (الحوارية) القائم على أساس التعدد اللغوي ، وهو المفهوم الذي رأى فيه تزفتان تودروف مثيراً لكثير من الالتباسات.

وبعدها انطلقت كريستيفا من قطار اللسانيين كتودروف وياكبسون، ومن خلال أبحاثها المنشورة في مجلتي (تيل كيل Telaquel) و(كرينتيك Gritique)، التى أعيد نشرها في كتابها (Semiorivie) وكتابها نص الرواية (letexteduroman) . وعلى الرغم من أن اسمها ارتبط بباختين إلا أنها استبدلت مصطلح (الحوارية) عنده بمصطلح (التناص) وهو ما لا يعده الدارسون استنساخاً للمفهوم لاختلاف المرحلة المعرفية بينهما. (٣)

أما مارك أنجينيو فقد بحث في دراسته للتناص عن أسباب انتشار هذا المصطلح وتوقف عند فعاليته وتبدلاته، ورأى بأن تعدد مصطلحاته وتشعبها يعود إلى الفترة التي أعقبت هجرة المصطلح منذ بدايات السبعينيات ؛ مما جعل عدداً من المجالات من بويطيقيا التلقي وجمالياته ، والسوسيو- نقد وغيرها تتبنى العديد من المجالات الأدبية له، كما يشير إلى إتاحة الانتقال من الشيفرة اللسانية إلى السيميوطيقية أو الأيدلوجية بوجه عام حين رفض (التناص) الانغلاق باعتبار النص يشتغل منفتحاً على نصوص سابقة. (٤)

وهي نظرة تتوافق مع ما ذهب إليه رولان بارت حين نظر إلى النص على أنه نسيج من الاقتباسات المنحدرة من منابع ثقافية متعددة دون أن يكون الفعل أصيلاً على الإطلاق، وهوما يجعل التناص حداً من حدود النص، وولوجًا ضرورياً له ؛ لذلك تقاطعت البنيوية (النص لا غير) والدراسات الأخرى التي تعمل على نظام الإحالة أو المرجع باعتباره مؤشراً على ما هو خارج النص. (٥)

ومن هنا نرى أن لمفهوم كريستيفا للنص أثره الملحوظ عند مفكري ما بعد البنيوية، وكما يقول بارت في حديثه عن نظرية النص:

"نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص"(٦)

وفي عام ١٩٨٢م ميز جيرار جنيت بين خمسة أنواع للتعاليات النصية وهي التناص (Intertextualite) الذي يعني حضور نص في آخر دون تحويل ، والمناص (Paratex Fualite) الذي يجمع بين مختلف النصوص ، ويتجلى في العناوين الفرعية ، والمقدمات والذيول ، وكلمات الناشر ، والميتانصية (Melatexte) وهي علاقة التعليق التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون ذكره ، والنص اللاحق (Hypertextualite) الذي يعني تحويل نص سابق أو محاكاته ، ومعمارية النص (Architer tualite) التي تحدد الجنس الأدبي للنص شعراً أو نثراً .(٧)

وقد حفلت الرواية العربية بنماذج لهذه التعاليات النصية باعتبارها تراثاً ثقافيا ممتداً يرفد من جهود السابقين وخبراتهم، ويتأثر بتداخل النصوص معها، وقد وقع اختياري على النص الروائي النسائي في المملكة العربية السعودية المنتج بين حربي الخليج الأولى والثانية أنموذجًا لوعي الأديبات السعوديات تجاه هذه الآلية وبهدف الوقوف على المكون الثقافي للأديبات ، وأهمية التداخلات النصية كرافد لمتونهن الروائية .

وبتتبع تجليات التفاعلات النصية في الروايات المعنية بالدرس ، يمكن القول بأن ثمة ثلاثة أنواع لهذه التفاعلات – كما عرفها جينت – برزت في متن تلك الروايات:

١- التناص

٢- المناصة

٣- الميتانصية

أولاً: التناص: وهو آلة الهدم والبناء التي تجعل النص ضفيرة من نصوص متباينة مندمجة مع بعضها ذات بنية متناسلة لا تعرف النهاية ، بمعنى أنه إعادة إنتاج للنصوص وتحويلها في سياقات مختلفة يصعب على القارئ غير المكون ثقافياً تمييزها. (٨)

وتكشف لنا الروايات كثيرًا من النصوص التي تمت أسلبتها (٩) وتذويبها في لغة جديدة حافظ البعض منها على هويته ، بينما ذاب آخر في لغة الحكي السائدة في الرواية ، ومن أبرز هذه التناصات:

١-١ التناص مع النص الديني:

برزت في لغة الروايات كثير من النصوص الدينية التي تم تضمينها ؛ حتى نتوهم عند قراءتها للوهلة الأولى أنها تنهل من معين لغة الاستعمال اليومي ؛ لما تحويه من لغة فصيحة تقتبس عباراتها من ألفاظ القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، وهو ما ينم عن حضور قوي للدين في ثقافة المجتمعات التي عبرت عنها الروايات كمحمول للذاكرة ومحفوظ لا يمكن التخلص منه.

وقد اشتغلت الروايات على النصوص الدينية فتمددت داخل لغة السرد، مثيرة لكثير من الدلالات ، ومضيفة لبنيتها أبعاداً جماليةً ، سنكتفي بعينات منها ؛ لبيان كيف تفاعلت الروايات معها ؟ ،وهو ما يمكن أن نصنفه في ثلاث زمر من التحولات تمت على النحو التالي:

أ- تحويل التطابق:

تم نقل نص من سياق إلى آخر مع الحفاظ على نظامه التركيبي ووحداته المعجمية، أي تمت إعادة إنتاجه بتمامه إلى درجة أننا لا نجد فرقاً بين

النص الأصلي والنص الذي حل مكانه ؛ باستثناء حذف الأقواس مما يجعل النص الأصلي جزءاً من بنية الكلام في النص الروائي، ويمكن تمثل ذلك في قول جميلة في وجهة البوصلة: " اللهم اجعله رياحاً ولا تجعله ريحاً".

ب – تحويل التصرف:

يتم التصرف في النص الأصلي بالاستغناء عن بعض الكلمات أو الجمل أو استبدالها بأخرى، أو حذفها تماماً من السياق، وفي هذا نلاحظ ما يلي:

١- إلحاق تغييرات طفيفة بالنص الأصلي وذلك على نحو حذف بعض الكلمات وتعويضها بكلمات مرادفة لها إلى درجة قد لا نحس بوجود اختلاف بين النصين، ومن ذلك:

- "بصورة ما كلنا خرجنا من ماء مهين".
- "هتف موسى عليه السلام، فانفلق البحر وكان كل فرق كالطود العظيم".
- "أما أنا فلا ترد في جهنم سبعين خريفاً أنا التي غافلت الحرس".
- "جهزت السفينة للإبحار ونادى مراد بسم الله مجراها ومرساها".
- "يا ويلي من يوم لا بيع فيه ولا خلة ولا شفاعة".
- "إنني أقرض الله قرضاً حسناً يا أمي إنها تجارة مع الله لا تبور".

٢- حذف بعض الكلمات من النص الأصلي وتعويضها بأخرى ليست مرادفة لها، وذلك على نحو ما يلي:

- "إن الله وهبنا العقل يا بني لنميز به الخبيث من الطيب ولنكبح به جماح عوطفنا".

- "صرت أنادي من يفك قيدي لأصلي؟ يا ناس أما فيكم رجل رشيد؟"

ج – تحويل الاختزال:

حيث تم نثر كثير من الصيغ اللغوية القرآنية المختزلة في الروايات ، وعلى الرغم من محو الأطراف اللغوية الحافة بها وبترها واختزالها ، فقد ظلت مرتبطة بسياقاتها ودلالاتها الأولية ، وشاهدة على أصالتها ، ووفية لمواطنها الأصلية، ومن ذلك:

- "ليكن غفران الله غيمة تسوقها الملائكة الآن لتهمي فوقك ماءً وبرداً وثلجاً وزيتوناً ونخلاً وحدائق غلباً وفاكهة وأبا".
- "انفوها من الأرض، انفوها من جدة، أخرجوها فإن البحر سينقض علينا".
- "تفرك أنفها العريض لكني أشم رائحة يوسف وأسمع صوته".
- "وثارت الهوجاء من جديد هوجاء لا تبقي ولا تذر".
- "لن أحلك ما حييت، ولا حتى بعد مماتي، ولا يوم الحشر وسترى أينا أضعف جنداً."
- "أقول لكم إن جلوس أصحاب الأخدود على النار قد يقصر على حين تطول الحياة مع بليد".

وهكذا تصبح كثير من شفرات اللغة اليومية تنهل تراكيبها وبنياتها المعجمية من النص الديني مع الاحتفاظ ببعض النماذج بحدود فاصلة ممثلة في المزدوجات.

١-٢ التناص مع الأجناس الأدبية:

انفتحت الروايات المعنية على عدد من الأجناس الأدبية الأخرى ، مثل: الشعر ، والأمثال ، والحكاية الشعبية ، وفن الخبر ، وأدب الرحلة . وهذه (الأجناس المتخللة) كما يطلق عليها ميخائيل باختين تسهم في ثراء المتن الحكائي ؛ لأن الرواية "تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، ومقاطع كوميدية)، أم غير أدبية (دراسات عن السلوكيات ، نصوص بلاغية وعلمية ودينية...الخ)"(١٠)، بل إن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية ويكون بنية مشتركة . ومن أبرز الأجناس الأدبية التي امتزجت ببنية الروايات:

١- الأبيات الشعرية:

تناصت الروايات مع أبيات شعرية، فحولتها إلى سياقات جديدة تدمج الماضي بالحاضر، خالقة لنا حالة إيهام من خلال الخلخلة التى تحدثها في البنى الأصلية ، وهو ما يحمل دلالات رمزية ذات أبعاد متعددة ، ففي (الفردوس اليباب) عبرت اللغة عن شخصية (صبا) بشيءٍ من التحليل النفسي، والذي تجلت أبرز معالمه في وردة أنسي الحاج في قصيدته "ماذا صنعت بالذهب ؟ ماذا فعلت بالوردة ؟" (١١) حيث جعلت منها ليلى الجهني معادلا لوحدة (صبا) في مجتمعها ،ومعاناتها مع أفراده :

"هل من الممكن اختزال وردة وضعتها على حافة نافذتك ثم سهوت عنها، وإذا عدت وجدتها بقعة من دم على أسفلت الشارع الموحش". (١٢)

وهو ما أكسب اللغة الروائية في الرواية سمة خاصة تتمثل في دمج المقتبسات الشعرية في لغة الحديث اليومية للشخصيات :

"إلهي أعدني إلى براعتي عندليب ولن يغضب درويش حين يرى كيف بدلت كلماته في هذه اللحظة يا صديقتي"(١٣)

وتتداخل كثير من المقاطع الشعرية المختزلة في السياقات ؛ لتعكس لنا واقع الشخصية في سياق الحكي ، وأبرز هذه المقاطع الأبيات التي استلتها ليلى الجهني من قصيدة (الفردوس المفقود) لجون ملتون مصورة لنا الحالة النفسية لـ(صبا) داخل رواية (الفردوس اليباب) حين انهار حلمها:

"وداعاً للأمل، ومع الأمل وداعاً للخوف، وداعاً للندم".

كما تتناص لغة الرواية مع مقاطع شعرية من شعر أنسي الحاج متداخلة مع لغة السرد، تقول صبا بعد أن عزمت على الموت في الفصل الرابع (سقوط الوردة):

"الفردوس المفقود من ورائي، والبحر من أمامي، وأنا أترنح في آخر سهل الحزن، خطوة أخرى في هذه الاتجاه واقع عن الكرة الأرضية". [١٤] وفعلا تقع صبا في جوف قبرها بعد انتحارها .

أما (وجهة البوصلة) فتقدم فيها نورة الغامدي المقتبسات الشعرية مادة بديلة لأفكار الشخصيات ، معبرة بلغة رمزية عن لغة الحكي اليومية خاصة في ظل انعدام رمز للمعادل الموضوعي الذي تود أن تسقط عليه أفكارها ؛ فحين تعبر (ناريمان) عن مشاعرها تجاه (علامة) تتخير من قصيدة أمل دنقل (المطر) ما يعبر عن المسكوت عنه من شوقها لعلامة :

" أنت كالمطر

أي مطر؟

مطر (أمل دنقل)

وينزل المطر.

ويغسل الشجر.

ويثقل الغصون الخضراء بالثمر.

ينكشف النسيان

عن قصص الحنان

عن ذكريات الحب

ضيعة الزمان.. "(١٥)

وقد تُصدَّر بعض الفصول بمختارات شعرية تمثل استهلالا للفصل ، فيتوالى الحكي بعد ذلك كقول المتنبي في مستهل الفصل الخامس من الرواية :

"وكثير من السؤال اشتياق

وكثير من رده تعليل

خمرة تثور من أثرها الشرايين.. حمى تشعلها حنجرتك في الدماء الباردة..".

ثم يتناسل السرد بعد هذا المقطع ممهدا لزاوية جديدة في الرواية .

كما تستعين الساردة بأشعار نزار قباني في أكثر من مقام لتصوير العلاقة بينها وبين علامة بما تفيض به من مشاعر المحبين:

"ثم غني بصوت بحار وحنجرة قائد حرب قديم:

أحبك لا أدري حدود محبتي

وأعرف أنني متعب يا صديقتي

وأعرف أنني أهوج أنني طفل

في الرياض قلت له فرمل هذه المشاعر.." (١٦)

كذلك تسجل الدراسة تناصاً للغة الساردة في مواطن أخرى مع عدد من الشعراء كابن الأعرابي وعمر بن أبي ربيعة وإيليا أبو ماضي (١٧)، وتذهب الساردة أبعد من ذلك فتستحضر نماذج للشعر العالمي مصورة ضخامة الحلم المعقود على علامة بضخامة قمر خوريس بورخيس، وتستل من قصيدته أبياتاً تمثل معادلاً لما تموج به نفسها:

"القمر لا يعرف أنه هادئ وضاء

ولا يعرف حتى إن كان هو القمر.. (١٨)

الرمل لا يعرف أنه الرمل .. ما من شيء يحس بشكله .. بغرابته.."

كما تضمنت الروايات المدروسة أبياتًا شعريةً تامَّةً حافظت على سياقاتها في الرواية ؛ متخذة من آلية التجاور في فضاء السرد الروائي شكلا لها كأبيات بشير عياد التى توردها قماشة في (أنثى العنكبوت) :

"يا أحبائي..

لماذا ترحلون..

بين أدغال الليالي القاتمة

أحرق الشوق فؤادي والظنون..

أيقظت كل الجراح النائمة.." (١٩)

لتعارضها بأخرى على لسان إحدى الشخصيات ، وقد تورد العليان أبياتها مجردة من أسماء أصحابها -كأبيات نزار قباني- فترد كمعادل موضوعي لمشاعر شخصياتها فتغني عن كثير من الكلام.

وفي رواية (توبة وسلي) تستعين الساردة بأربعة وعشرين استشهاداً تمثل أربعة وأربعين بيتاً لعدد من الشعراء من بينهم على بن أبي طالب، المتنبي، والسري الرفاء وعمر بن أبي ربيعة، وصفي الدين الحلي، وإيليا أبو ماضي. (٢٠)

غير أن كثيرًا من الأبيات المتناصة في الرواية لا تحمل دلالة وظيفية في سياقاتها، ويمكن الاستغناء عنها تماماً ، والاعتماد على السياق الذي وردت فيه دون الحاجة إلى إدخال عنصر خارجي إلى جسد النص ، وهو ما يمكن تمثله في النموذج التالي من الرواية :

تتحدث الوردة عن الملك في طريق عودته إلى مملكته فتقول:

"عند سماع ذلك أخذ الملك يعد نفسه للعودة إلى مملكته وقال : لابدَّ أن الورود ستزهر في أرجاء مملكتي الآن .. لن أنتظر حتى الليل .. وبينما هو في طريق العودة إذا به يرى فعلاً أن الورود أخذت تغطي ربوع مملكته هنا صرت أغني...

الورد الدمشقي يلمع وجمال الكون به يسطع
وظلام الليل به يقطع فتبارك ربي ما ابدع..؟ ؟!

ماذا ؟ ! قاطعتني سارة بانزعاج : ما الذي تعنيه ؟
أجبتها:
أعني ما قلت ، أو بالأحرى ما قاله البلبل أن الشجيرة التي طالما انتظر عندها الملك كانت ستزهر في تلك الليلة.."

فحديث البلبل للملك بإزهار الورود في مملكته يرد في مطلع المقطع ، ثم تقطع الأبيات السرد بالحديث عن جمال الورود ؛ ليعود الحديث بين سارة والوردة ؛ لتأكيد حديث البلبل دون تأثير وظيفي للأبيات المدرجة في سياق الحكي والاكتفاء بالإشارة لثقافة الوردة ، وهو ما نجده مصاحباً لأغلب النصوص الشعرية التي تسربت إلى لغة السرد في هذه الرواية.

وقد ترد بعض النماذج للاستشهاد على موقف من المواقف، ومن ذلك الاستشهاد بأبيات إيليا أبو ماضي:

"لِمَ تشتكي وتقول إنك معدم   والأرض ملكك والسما والأنجم
ولك الحقول وزهرها وأريجها   ونسيمها والبلبل المترنم"(٢١)

فهي ترد في سياق تبرم الفتاة ذات رداء الشوك من معاناتها.

غير أن الأبيات السابقة تسجل تناقضاً مع سياقها، فبينما يحيل سرد الحكي من خلال الشخصيات والأحداث واللغة إلى نمط الخطابات التراثية متجاوزة الحدود الزمانية والمكانية، إلا أنها تستعين بنموذج ينتمي إلى العصر الحديث.. وهو ما يخدش جمالية الوظيفة التراثية التي تعززها لغة الرواية.

ومن مصادر التناص في الروايات المعنية : المصادر الشعرية المعاصرة كالأغاني والأناشيد التي تحضر؛ لتتم لغة الجانب الناقص من العاطفة غير المعبر عنها – كما يرى همفري – من جهة ، وللدلالة على هوية المكان من جهة أخرى، ومن نماذج ذلك الأغاني الشعبية التي وردت في : " **الفردوس اليباب** " كالمواويل التي تحضر للإشارة إلى تراث مدينة جدة، ومن ذلك أغاني البحارة على أنغام السمسمية:

"أنا وحبيبي في جنينة..

والورد خيم علينا " [٢٢]

كذلك الأغاني المنبعثة من موجات (F.M) للإشارة إلى الفوضوية التي أضحت سمة مميزة للمكان، كأغاني جورج وسوف وراغب علامة ونجوى كرم، وأناشيد الأطفال التي ارتبطت بالتراث الحجازي في مدينة جدة:

"هوها يا هوه

والكعبة بنوها

سيدي سافر مكة

جاب لي صندوق كعكة

والصندوق مالو مفتاح

والمفتاح عند النجار" [٢٣]

كذلك الأغاني التي وردت في رواية (وجه البوصلة) ومنها" مقاطع لجورج وسوف ، وأم كلثوم ، وعبد الله فضالة ، وصباح فخري " [٢٤]، إضافة للأغاني الشعبية التي تحيل إلى ثقافة المنطقة الجنوبية كأناشيد الجدة فضة:

"يا حد زيني يا بعد عيني

لا قام لك حبل لو ما انقضى ديني "[٢٥]

وأناشيد الأطفال:

"محمد يا محمد

ومحمد رسولي .. هدانا يمامة

كلوها بالسلامة

وبكيت اليمامة

وحن محمد عليها

وصاحت الحمامة .. تعالى يا يمامة.. "(٢٦)

٢- الأمثال والحكم :

حفلت الروايات بأمثال تفاعلت مع الأحداث ، وعكست ملامح بعض الشخصيات من خلال اللغة المختزلة الدالة في السِّياق ، ومن ذلك تمثل قماشة العليان في آدم ياسيدي لعدد منها كقولها:

"معظم النار من مستصغر الشرر"، و"مقحم رغم أنفي" و"يكاد المريب أن يقول خذوني" (٢٧) ، معززة من خلالها سلوك بعض شخصياتها.

وفي رواية (أنثى العنكبوت) تبرز الأمثال معبرة عن واقع الشخصيات؛ فـ(أحلام) حين تتعاطف مع (سعاد) بعد زواج زوجها بامرأة أصغر منهما تواسيها قائلة : "رضينا بالهم والهم ما رضي بنا"، وحين تشفق على حال (صباح) بعد موت خطيبها تشيد بقوتها وجلدها بعد الأزمة ، وتعبر عن ذلك بقولها : " هزمتها الدنيا مرات لكن انطبق عليها المثل القائل : الضربة التي لا تقتلني تقويني.. فخرجت من معركتها قوية رغم حزنها". (٢٨)

وحين تتوسم في والدها خيراً لمساعدة (خالد)، والسماح لها بالسفر لمعاضدة عائلته الصغيرة تذكِّر والدها بأن "الظفر لا يخرج من اللحم". (٢٩)

وفي (وجهة البوصلة) تفتقد (فضة) الحفيدة جدتها لأمها التى كانت تحنو عليها وترعاها بعد وفاة والدتها ؛ فتعبر عن ذلك بقولها : "منائح القدر سرعان ما تزول" ؛ حيث اضطرت للعودة إلى كنف السبتي على فراشٍ بالٍ في ركن قصي من داره العامرة !

٣- **تناصت الروايات** مع بعض الحكايات الشعبية التي اندست في تلافيفها ، وصعب تحديد رسمها وأصلها ؛ لأنها أصبحت تجسد ثقافة للفئات الاجتماعية التي تنتمي إليها.

ومن ذلك ما ورد في (وجهة البوصلة) من حكايات ترتبط بالخرافات كـ "حكاية معصار الأحقاف"(٣٠). وهي الحكاية التي ارتبطت في العقل الجمعي للقرية بخرافة شعبية مع الجن ، وكذا حكاية الأمير والسحلية التي أغوت الأمير فأنجبت وليدها بعد تمثلها له في صورة بدوية جميلة ، ثم قذفت له بوليده حين همَّ بالتخلص منها وقتلها. . (٣١)

أما (الزهراء) فهي خرافة ترتبط بالمرأة ، وتصورها على أنها نجمة مرتفعة في مكانٍ عالٍ لاتصل إليها الأيدي ، وهي حكايات تعكس لنا نورة الجهني من خلالها الثراء السردي للغتها الروائية والمستويات الثقافية للشخصيات داخل نسيج الرواية . (٣٢)

وإذا كانت (وجهة البوصلة) تتناص مع حكايات شعبية ذات طابع خرافي ؛ فإن رواية (توبة وسلي) تتناص مع الحكاية الشعبية في (ألف ليلة وليلة) متناً ومبنى ؛ فقد خضعت الأحداث للمغامرات والغرائب والعجائب، والمصادفات والاستطرادات ، وتأثرت الشخصيات بشخوص (ألف ليلة وليلة) ، وما تمثِّله من صراعاتٍ بين الخير والشر ، والخوف والأمان .

ويمكن تتبع تناص رواية (توبة وسلمى) مع حكايات (ألف ليلة وليلة) في ثلاثة أشكال:

١-١- تناص البنية العامة لألف ليلة وليلة مع بنية الحكي في كتاب سلي الأحمر:

فالحكاية الإطارية (Frametale) لكتاب سلي الأحمر تتشاكل مع الحكاية الإطارية في (ألف ليلة وليلة) ، وهي حكاية الملك شهريار ، وكما

تناثرت الحكايات من فم شهرزاد مداعبة خيال الملك تناثرت حكايات الوردة النامية على السجاد الأحمر متشظية داخل إطار الحكي ، ومتناسلة إلى عشر حكايات : تجمع الملك مع الريحانة ، وحكاية فتاة الشوك ، وقصة الراعي ، وصاحب الموازين ، وسيدتيْ الظلال والأصوات، بل جعلت من الحيوانات شخوصًا تتماثل مع شخصيات كليلة ودمنة عند ابن المقفع ، إضافة إلى اشتغال هذه الحكايات على مادة الحكي وبنيته في حكايات ألف ليلة وليلة.

١-٢- تناص شخصية (فارس) مع الرحالة الأسطوري (السندباد) الذي أعاقت الصعوبات طريقه منتظرا خروج المخلّص من الأزمات في الوقت المناسب ؛ ليقدم له العون ، وينجو من المآزق التي تصادفه في رحلته ، فدوافعهما للرحلة تلتقي عند حبِّ المغامرة ؛ للبحث واكتساب المعرفة ، وتعرضهما للمخاطر يتقارب في الروايتين ، وعامل النجاة لكل منهما يحرِّكه القدر الذي يضع في طريقهما من يخلِّصهما مما هم فيه ؛ بل إن نهايتهما تكاد تكون متقاربة ؛ فحين ينتهي السندباد إلى تحطم مركبه وقذفه على اليابس ،يتعب فارس في رحلته ويسقط مغشيا عليه ليحمل إلى جامع أبي صبيحة .

١-٣- تناص لغة الرواية مع اللغة الصوفية:

خضعت اللغة في الرواية لملامح اللغة الصوفية على مستوى الأسلوب والمفردات، وتشابهت الحكايات على مستوى الموضوعات سواءً بين البشر والحيوانات والنباتات ، أم بين الكائنات والأشباح الصحراوية ، ويبدو نمط الحكايات الصوفية أكثر وضوحاً وتأثيراً في اللغة السردية للكتاب الأحمر ؛ فتشيع الألفاظ الصوفية متجاوزة الحدود الزمانية والمكانية ، وتظهر الشخصيات

ذات خوارق وكرامات متعددة قادرة على حبس الأصوات ، ونسج الزمان في نَوْل ، وحبس الصمت في كهف ، وتكسير طبقات الماء على سطح البئر، وما إلى ذلك من خوارق، كما تحفل لغة الرواية بمعجمٍ ثريٍّ بالمفردات ا لصوفية : (كالجمال – النور – البهاء – الضوء – الضياء – الظلال) التي تنعكس على صورة تجليات تعززها الرواية.

فشخصية (فارس) هنا كما صنفها غريماس شخصية عاملية ذات مفهوم واسع ، أي أنها " الشخصية التي تتخذ مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها" . (٣٣)

وفي رواية (مزامير من ورق) تستحضر القاصة شخصية (عنترة) برمزها البطولي والقتالي في شخصية (عشق) ، ويبرز الفرق بينهما في اقتصار (عشق) على الوظيفة التسجيلية لشخصية (عنترة) دون إسقاط حقيقي لواقعه المُعَيش في فضاء الرواية ؛ ولعل مرد ذلك لجنوح الرواية لتقنية الأزمنة المتداخلة من جهة ، وإلى الخيال والأساطير التي تسود العلاقة من جهة أخرى .

٣- تناص الروايات مع فن الخبر:

ويبرز هذا التناص في رواية (مزامير من ورق) ؛ فقد سعت الكاتبة إلى الإيهام بأن المكتوب ينتمي إلى نمط الكتابة التراثية ، فأطلقت على الرواية اسم (مزامير) تشبيها لها بمزامير داود التي تُنْشَر تعاليمه ، وتُدَوِّن أخباره ، كما سعت أن تكون الرواية شبيهةً بمدوَّنات القرن الرابع الهجري من حيث : اشتمالها على أنواعٍ متعددةٍ كالشعر والنادرة ، والحديث عن الجواري والقيان تتواشج فيما بينما لتجلو معالم شخصية (ميس) .

٤- تناص الروايات مع القصة الدينية:

وهو التَّناص الذي تجلَّى في توظيف القصة القرآنية في مفاصل بعض الروايات كرواية (توبة وسلي) ومن أبرز هذه المواطن :

١- تناص قصة سارة والوردة المتكلمة مع قصة موسى عليه السلام والخضر في تعليم آداب الاستماع".. أم أنك تنتظرين حتى تتفتح الزهرة طليقة حرة ، فتظهر بهاء ما تحفظ من جمال وتفصح بما تحمله من أسرار وأحلام مختبئة بين أوراقها العطرة ؟ هذه هي آداب الاستماع إلى القصص!!" (٣٤)

٢- تناص قصة فقدان نوران لبصرها من شدة البكاء على الراعي مع قصة فقدان يعقوب عليه السلام لبصره بعد فقد يوسف عليه السلام ثم عودة بصرها بعد أن مسحت عينها بعبق القمر " أخرجوه أخيراً من الجب وقيل له:

إنها قد فقدت بصرها من شدة البكاء ، وأنها قد أخذت إلى مكان لن يعرفه أبداً مادام حياً.." (٣٥)

٣- تناص صفات الورقة التي سقطت من السماء في حجر الفتاة مع صفات حور العين في القرآن الكريم: "نزلت ورقة من السماء، ورقة في روعة جمال الحقيقة تهادت من الجنة إلى حجرها، من شدة حسن تلك الورقة الوحيدة خبا حسن المكان بأسره ذلك الذي لم تتصور له مثيلاً بأزهاره وأشجاره.."(٣٦).

٤- تناص قصة سلوان وأخيه رضوان مع قصة يوسف عليه السلام وإخوته :

"كان لي إخوة كثيرون، ولكنني أحببت رضوان أخي فكان لي بمثابة هارون لموسى... خرج أخي فمات يومًا في رحلة صيد وقد كنت حذرته من ذلك مراراً ؛ لما عرفت من شرهم ، والإشفاق عليه من أن يصيبه

ضرر.. أعادوا رضوان إليّ من رحلة الصيد ميتاً .. قلت لهم : بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون.." (٣٧)

٥- التناص مع النص التاريخي:

جمعت الروايات في ثناياها نصوصاً تاريخية متباينة في أزمنتها وفضاءاتها ومرجعياتها على الرَّغم ممَّا تتسم به من أثر الواقع ، ولمَّا تمّ امتصاصها وتحويلها أصبحت مطبوعة بالخيال وقابلة للتأويل حسب ما تقتضيه السياقات الجديدة ، وحسب علاقتها مع الذات التي تضطلع بالتلفظ بها ، وقد برز تناص النص الروائي مع النص التاريخي حدثاً وشخصية:

أما الحدث، فتمثل في الأحداث السياسية المؤثرة في التاريخ العربي الحديث. ففي رواية (الفردوس اليباب) تستلهم الساردة كثيرًا من النكسات العربية: كسقوط غرناطة ، وسقوط القدس . كما تستحضر الحروب العربية الإسرائيلية في فلسطين وجنوب لبنان وقانا وحرب إبريل ، والحروب العربية العربية ممثلة في حرب الخليج بين العراق والكويت ، ويأتي هذا الاستلهام في سلسلة النكبات التي تتردَّى الساردة في واحدة منها ؛ لتضاف إلى سجلٍّ حافلٍ بالنكسات والهزائم المنعكسة على الواقع الاجتماعي:

"واعرباه ، واعرباه ، أدركوني.. أغيثوني ، غرناطة جديدة ستهوي ، قدس أخرى ستسلب ، التفتوا إليَّ .. أغيثوني .. لا تضيعوني..".. (٣٨)

وتأتي صيغة (واعرباه) ؛ لتحيل إلى البعد التاريخي لشخصية المعتصم والنداء الشهير (وامعتصماه) ، كذلك يأتي استلهام التاريخ العالمي ممثلاً في شخصية كرستوفر كولمبس الذي حرص في رحلته الاستكشافية على عدم المرور بأرض العرب ؛ لتجد في ذلك مبرراً لعنصريته بعد تكشف عورات

العروبة " أشياء كثيرة – لو يدري كريستوفر – لم تعد تمر بالعرب الآن"[٣٩]. كما تستلهم في الرواية ذاتها الدور التاريخي لأمريكا في الحروب العربية بعد أن فطنت للسلاح كأداة لكسب المال :

"ينام كلينتون عند الظهيرة يصحو ليوقع عقوبات اقتصادية أجازها الكونجرس ، وأمامه يتزاحم الصحفيون والمصورون ومراسلو الوكالات ليسجلوا اللحظة بأدق تفاصيلها".

وفي رواية (وجهة البوصلة) تطل تفصيلات حرب الخليج الثانية في ثنايا الرواية ؛ بل يمكن اعتبارها رواية ذات أبعاد سياسية ، فأحداث بيت السبتي تجد نظائرها على أرض الخليج ، وكأننا بالصراع الدائر في بيت السبتي صراع بين الأشقاء العرب في حرب الخليج ، وفي هذا السياق طبعت اللغة والأحداث في الرواية بمفردات الحرب ومصطلحاتها وحضرت بغداد/ الرياض/ الكويت معادلاً لحضور فضة/ ناريمان/ عذبة:

"يوم حريق بغداد الثاني تفتت أوصالي.. هناك كارثة تحوم حول قدري إن لم يكن موتاً محققاً فلا محالة سيكون موتاً معنوياً"[٤٠].

أما التناص على مستوى الشخصيات فقد برز في الروايات المدروسة تناصاً تسجيلياً، فحفلت الروايات بشخصيات عديدة دينية وتاريخية وسياسية مثَّل حضورها في الروايات حضورا هامشيا غير مؤثر مكتفية بالحضور التسجيلي .

ومن ذلك ما ورد في رواية (الفردوس اليباب) حين تداعت الشخصيات والأحداث السياسية على (صبا) : كإسحاق رابين ، وشمعون بيرز ، وجولدا مائير ، وحنان عشرواي ، وشارون ، وأخرى أدبية : كالسير فيليب سيدني ،

وجون درايد ، وتشوسر ، وشكسبير، وعطيل ، وإليوت ، وفرجينا وولف . وحضور هذه الشخصيات في ذاكرة (صبا) يشير إلى اختلاط الأمور وحالة الهذيان التي بلغتها الشخصية المأزومة حين همت بالانتحار مكتفية بوظيفة تسجيلية لأسماء هذه الشخصيات .

وكذا الحال حين تستلهم نورة الغامدي (سيف بن ذي يزن) في (وجهة البوصلة) ؛ فحضوره حضور باهت لايقدم شيئا في تطور الحكاية ولا يدعم رؤيتها :

"لم تكن المساحات الزراعية من إرث سيف بن ذي يزن.. (٤١)، كما تحضر شخصيتي : (ديانا) و (تشارلز) مجسدة لواقع العلاقة المشروطة التي تسعى الساردة إلى التخلص منها في علاقتها بعلامة. (٤٢).

وفي رواية (توبة وسلي) تحضر بعض الشخصيات كأصحاب الأخدود ، وحافظ الشيرازي ، حضوراً تسجيلياً بدَّد الذوات الحقيقية للشخصيات؛ لتصبح مجرد ذوات فارغة يمكن أن تشغلها ذوات خيالية تضطلع بوظيفة السرد التاريخي ، وتؤول الأحداث حسب منظورها الخاص داخل الرواية.

١–٥: التناص مع الثقافة العالمية:

انفتحت الروايات على مقطوعات من الثقافة العالمية التي تداخلت مفرداتها مع مفردات الواقع الروائي ؛ ليجد القارئ نفسه أمام باقة من التراث العالمي ، ولعل هذا يتوافق مع سعي الرواية الحديثة لتأسيس (سردية عربية تفيد من الخطابات الحديثة وتسعى إلى تذويبها في خطابها الروائي). (٤٣)

ففي رواية (الفردوس اليباب) تفيد الساردة من مخزونها الثقافي في صياغة نص ينهل من معطيات الثقافة العالمية ، ويسقطها على الواقع الهش لمجتمع الرواية ؛ فهي تصور الواقع الذي تعيشه بالمسرحية الهزلية ، وتستحضر مقولة شكسبير " إن العالم كله مسرح ، وإن الرجال والنساء مجرد

ممثلين ، يدخلون المسرح ويخرجون في أوقات محدودة" ؛ لتُسْقِط تلك المقولة على واقعها المأزوم ، وتعبر عن الجانب المسكوت عنه بلغةٍ تصويريَّةٍ ، وحين تستحضر الانفتاح الفوضوي الذي مارسته مع عامر تستحضر مقولة فرويد حول بذور الجنسية الطفلية (٤٤): " ما هو سي فرويد بيقول إن احنا نبتدي اللعب من واحنا صغيرين.. لعب على الخفيف بعدين ننساه حلوة ننساه دي مش كدا برضه.." (٤٥)

وهي لغة تنزاح بالرواية من مستوى التخييل إلى مستوى التحليل المباشر ؛ فتقدم المعلومات في قالبٍ هزليٍّ تسهم في رسم الجانب المسكوت عنه للشخصيات من جهة ، وتسهم في تقديم التأويل المناسب للأحداث من جهة أخرى. "(٤٦)

وفي رواية (أنثى العنكبوت) تستحضر قماشة العليان فلاسفة عالميين ؛ لتعزز أفكار شخصياتها ، فأحلام تستلهم مقولة تولستوي لقراءة ذاتها بهدوء :

"قبل أن تصدر الحكم على الآخرين تعلم كيف تصدر الحكم على نفسك"(٤٧) ، وحين ينهال عليها والدها بالضرب تخور قواها ؛ فيغمى عليها ؛ لتفيق ومقولة الفيلسوف الهندي راجيش تتمثل أمامها مستلهمة الأمل في المستقبل :

"إذا ربطوا يديك وقدميك بالسلاسل وكبلوك بالأغلال لا تيأس فباستطاعتك أن ترقص" (٤٨)

ثانياً: المناصة الخارجية في الروايات :

وتهتم بدراسة ما يطلق عليه جيرار جينت (ما قبل النص) ويشمل : العنوان ، واسم الكاتب ، والعناوين الفرعية ، أي العناصر الإخراجية التي ينتج

عنها خطاب النص ، ويدخل في نطاقها المقدمات والذيول والملاحق ، وكلمات الناشر ، والكلمات التي على ظهر الغلاف [٤٩] كعتبات حصلت على قدر من العناية والاحتفاء في الدراسات النقدية ؛ لأنها توجه القراءة ، وترسم أفق التوقع بما تقدم من تصور أولي عن النص قبل قراءته.

كما تكمن أهمية هذه النصوص الموازية في تفكيكها للنص الروائي ، وانعكاسها على البنيات النصية التي تشير إليها ؛ مما يجعل منها دلالات مؤثرة في بناء خطاب النص .

٢-١ عتبة العنوان:

تحظى عتبة العنوان بأهمية بالغة في الدراسات النقدية ، بعد أن أعيد الاعتبار القرائي للعتبات النصية التي أغفلتها الدراسات النقدية القديمة ؛ بوصفها من منظور هذه الدراسات هوامش لا ترقى إلى مستوى المتن النصي ، ولا تحظى بأهمية، وأضحت عتبة العنوان " بمعية العتبات الأخرى ذات تأثير كبير في شاعرية النص استناداً للوظيفة الدلالية والتشكيلية والصورية التي تنهض بها في السياق ...

وللعنوان في الدرس النقدي وظائف عديدة منها:

١- الوظيفة الأيقونية : وترتبط بتقنيات الطباعة والصورة البصرية.

٢- الوظيفة الاتصالية : وتتمثل في إغراء مجتمع القراءة بالتواصل.

٣- الوظيفة الدلالية : القائمة على ارتباط الدال بالمدلول، سواءً كانت دلالة إحالية أم رمزية إيحائية. "[٥٠]. لهذا "يجب أن" تتعامل القراءة مع العنوان بوصفه مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي ".[٥١] يجري الكشف عنه عبر صياغاته ، وما يتكشف عنها

من دلالات وقيم من جهة ، وعبر تجلياته وإنتاجه في المتن النصي من جهة أخرى ، وهو ما يحتاج إلى تدقيق في فحص المتن ومعاينة سياقات العنوان .

وتتبع سيميائية العنوان من كونه " يجسد أعلى اقتصاد لغوي ؛ ليفرض أعلى فعالية تلقٍ ممكنة ؛ مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل". (٥٢)

ومن بين الدراسات التي اهتمت بالعنوان دراسة هوك (Leo Hoek) في كتابه: (أثر العنوان) ، وقد حاول أن يدرسه من خلال المستويات التي يطرحها هذا العنصر الأساس في النص ، وكانت المقاربة المنهجية التي وجهت دراسته محاولة تحقيق هدف محدد لهذا البحث ؛ ببناء أنموذج لتحليل العنوان يرتكز على وصف الثوابت المستقرة للعنوان دون الوقوف عند الخصائص المميزة لها والمتعلقة بفترات محدودة. (٥٣)

وتشير المعايير التي اعتمدها في دراسته إلى وجود مجموعة مستويات يحلل العنوان من خلالها:

- المستوى التركيبي .
- المستوى الدلالي .
- المستوى المرجعي .
- المستوى التداولي .

وستعتمد الدراسة على الإفادة من هذه المستويات في ترابطها العضوي، ففي رواية (الفردوس اليباب) يتكون العنوان من وحدتين معجميتين الصفة والموصوف فتدخل الوحدة المعجمية (الفردوس) الموصوف في علاقة مع

الصفة (اليباب) أو الخراب ، وتهدف هذه الوصفية التركيبية للعنوان إلى تبئير الوحدة المعجمية (الفردوس اليباب) ، ومنحها خاصية العنصر المركز في الخطاب ، فإذا كانت الصفة تعمل على تقييد الموصوف في معنى محدد ؛ فإنه ينبغي ألا يعمل مدلول كل دال فيها ضد مدلول الدال الآخر، فإن حصل التضاد بين الدلالتين وحملت كل منهما معنى مغايراً للأخرى كان هناك مغزى بنائيا لهذا العنوان ؛ فمفردة اليباب التي تشير إلى الخراب تعمل ضد مدلول المفردة الأولى بل نافية لها بحيث لا يتناسب مع مدلول (الفردوس) الذي يشير إلى الخضرة والخصب .

إن تضمين الساردة لبنية الرواية نصاً لجون ملتون يلقي الضوء من البداية على شخصية (صبا) ، ويفتح أفقا واسعا من التوقعات الحزينة التي تنعكس بظلالها على النص :

"أي شقى أنا ؟ في أي اتجاه ينبغي أن أحلق غاضباً بلا حدود ، ويائساً بلا نهاية.. وفي أي اتجاه حلقت ثم جحيم ، أنا ذاتي جحيم..

ألم تبق فسحة للتوبة أو الغفران؟

إذا وداعاً للأمل، ومع الأمل وداعاً للخوف، وداعاً للنوم!.." (٥٤)

ففضاء العنونة للرواية يشتغل بوعي قبلي يتمثل في ملحمة (الفردوس المفقود) المعبرة عن كل حلم ينهار، ذلك أن صبا المفتونة بتسمية الأشياء تبحث عن اسم للشاليه الذي أستأجره عامر للقاءاتهما، ولكن بعد أن غدر بها تغير إلى (فردوس يباب) ؛ ففردوسها المفقود يمثل الحب الذي تبحث عنه ، وتفر إليه مع عامر من وقت لآخر حتى انهار هذا الحب مع حمل (صبا) ؛ فتحول من (مفقود) تسعى للبحث عنه إلى (يباب) لا يحمل وجوده أي قيمة ، وإذا كان فردوس (جون ملتون) الذي اقتبست التسمية منه يحمل معاني الأمل

في العثور عليه ، وهو ما دفعه بعد ذلك لكتابه (الفردوس المستعاد) ؛ فإن فردوس (صبا) يعبر عن ضياع الأمل في إيجاد الفردوس ، والمفارقة أن هذه التسمية تحولت من (مفقود) إلى (يباب) على لسان (خالدة) لا (صبا) في الجزء الخامس من الرواية:

"الفراديس قد تغدو يباباً يسلمنا للتيه"، وفي قولها: "ليغفر الله للروح التي حلمت بالفردوس ؛ فامتطى الشيطان صهوة حلمها ، ولوى عنانه صوب اليباب وظل يضحك.. (٥٥)

وفي رواية (أنثى العنكبوت) لا ترتبط العنونة باختزال النص ، بل يمكن أن تكون العلاقة بين العنوان ونصه تقابلية أو انزياحية ، وقد ترتبط بإحدى الشخصيات .

فالرواية تتقصى مكابدة الأنثى في مجتمع سلطوي ؛ لتجعلنا في مواجهة جريئة توظف تفصيلات المحكي السردي ، وأولها العنونة التي تشغل أفق التلقي بمظهر جسدي ينطوي على قابلية التعتيم .

يتكون العنوان من مفردتين مضافتين فـ (أنثى) دال يستدعي معاني الأنوثة والرقة ، إلا أن إضافة دال (العنكبوت) ينحرف بمسار الرؤية إلى دلالة بعيدة عن مسار التوقع ؛ باستذكار الذخيرة الدلالية للفظة (العنكبوت) المتحركة بين أقصى البشاعة على صعيد الواقع ، وأقصى الاغتراب والتقوقع على صعيد المجاز، ويتحرك هذا الازدواج الترميزي ؛ ليشظى بنية المتن الروائي إلى نسقين، يضيء النسق الأول بنية المسكوت عنه ؛ حين يمنح الأنا الساردة (العنكبوت) جسداً أنثوياً، وهو انزياح مشفر يفضح رغبة مكبوتة في التخلص من الجسد الأنثوي ، وقد عزَّز هذا التأويل النسق الثاني الذي صير العنكبوت

معادلاً ترميزياً لأحلام : " كنت أنظر إلى السقف أرقب عش العنكبوت الذي اكتمل ، وأعدو خلف الثواني البطيئة لتسير بسرعة.."، والركض يخلق من العنكبوت معادلاً مشفراً لتشظيات الأنوثة الخاضعة للتهميش والنفي ؛ لذلك نراها (الأنثى الممسوخة بسبب من القهر الاجتماعي / العنكبوت) معلقة في لامكان وعبر أكثر من متوازية إيحائية (السقف – العش) وحركة سريع ة (حركة أحلام) محاولة اللحاق بالزمن الذي تصرَّم منها في إشارة إلى التمرد على القهر الاجتماعي الذي تعرَّضت له ، ومن ثم يصبح دال (أنثى العنكبوت) في الرواية مرتبطاً بالأنوثة المهملة والمهمشة ، وهو ما ينطبق أيضاً على شخصية الأرملة بدرية مع أبنائها بعد أن حرمها والدها من حقوقها الشرعية ؛ مما يستثير أحلام للدفاع عنها:

"أنها امرأة كأية امرأة أخرى من حقها أن يكون لها مشاعر وأحاسيس وظلُّ رجل تتكئ عليه في عراكها مع الحياة لا كأنثى العنكبوت هي وصغارها في العالم..." (٥٦).

وفي رواية (آدم يا سيدي) تحظى عتبة العنون بمرونة تركيبية ترتبط ارتباطا مباشراً بالبنية الدلالية التي يتأسس النص على مقتضاها ، ويرسم السياسة النصية للخطاب الإبداعي في تشكيله الكليِّ ، فتركيبياً يتكون العنوان من ثلاثة مقاطع تحمل وعياً قبليا فآدم يحيل إلى مرجعية دينية وتاريخية تعتمد معيار الجنس وترتبط بعلاقة استعلاء الذكر / الأنثى، و (ياسيدي) بكسر السين وتسكين الياء تلتزم بصيغة إعلامية محلية تجسد خطاب (الولاء) للذكر في محكي القول الحجازي إضافة لمدلول (يا) النداء.

فالعنوان هنا يمثل تكثيفاً لخطاب الرواية ، وهو النواة المتحركة التي خِيْط عليها نسيج النص (٥٧) ، فأصبح الخطاب يتكشف ظاهرياً عن رؤية تصالحية مع الواقع الاجتماعي من خلال تمجيد الرجل من جهة ، ويكشف عن

نصٌ مراوغٍ يظهر غير الذي يبطن من جهة أخرى ؛ فعائشة أنموذج للأنثى التي تتحمل مسؤولية أسرتها بعد إقصاء (الزوج) بالموت ، ولسان حالها يقول آدم يا سيدي كبلتني محبتك ورعايتك وحرصك ؛ ولكنني لست عاجزة عن مواجهة الحياة بعدك.

ولا يكتسب العنوان في (وجهة البوصلة) أهميته إلا بعد قراءة الرواية ، فابتداء تشكيل فضاء العنونة بدال (وجهة) يستحضر المكان عنصراً فاعلاً في تشكيل الرواية وهو المسار الرؤويُّ الذي يتعزز بإضافة (البوصلة) التي تحدد هوية المكان ؛ إلا أن التشكيل الإضافي (وجهة / البوصلة) يخرج الدالين من سياقهما الدلالي الطبيعي ، ويمنحهما أبعاداً دلالية جديدة بحكم التجاور والتداخل البلاغي في السياقات ، فرشحت دلالة الغربة والضياع بحيث انفتح المكان عن رواية لم تبن على بطل واحد ، ولا حتى موضوع معين يخضع لأصول الحبكة الكلاسيكية التي تقتضي خطة متصلة الحلقات ذات حدثٍ واضحٍ ، وإنما رواية جماعية تشترك في إخراجها الشخصيات كلُّها ؛ كلٌّ منها حسب فاعليتها سلباً أو إيجاباً ، وهو ما عزز فقدان الاتجاه للشخصيات من خلال الصراع بين القواعد المقبولة اجتماعياً وبين ما تتطلع إليه الشخصيات ؛ ليصبح فقدان الاتجاه انهيارًا في الهيكل الثقافي يحدث بصفة خاصة ؛ حينما يطرأ انقطاع حادٌّ في التواصل بين الأهداف والقدرات. (٥٨) ؛ فيتعزز الاغتراب الذي طغى على معظم شخصيات الرواية ، وتجسد بصورة جلية في شخصية الساردة :

"وبوصلة تحركني باتجاه المناطق الآمنة ، والصمت والقبول بما لابد منه " ، "لابد أن تلتهم النيران مع بغداد امرأة لا تعرفها وجهة البوصلة.." (٥٩).

وفي رواية (توبة وسلي) يتركب العنوان من مفردتين تمثلان اسمين لشخصيتين وردتا في المتن الروائي لا رابط معنوي ولا سياقي بينهما ظاهرياً ،

فسلي جارية القبطان (مراد) ناسجة السجادة العجيبة التي تحبس الأرواح فيها ، وتوبة الشخصية النقية الورعة المنفية من قبيلتها لحرب ثأر، وهما تمثلان منطقتين متباعدتين في البناء الحكائي من خلال تقنية التنضيد [٦٠] ؛ إلا أنهما يكملان بعضهما فـ (سلي) تختزن فلسفة الأشياء من خلال دفن الأحياء في نسيجها ، و(توبة) يمارس المهنة ذاتها من خلال دفن قتلاه في الصحراء ، ثم تتوالى الثنائيات بدءاً من (فارس) وزوجته الحمقاء ثم (مراد) و(سلي) ، و(توبة) و(سلي) ، و(الملك) و(ريحانة) ، و(الراعي) و (نوران) ، و(سيدة السماء) و(زوجها التاجر) ، و(راح) و(سلوان) ، (راح) و (فارس) ، و (رباب) و (عبد الله) ، كما أن فكرة التطهر الصوفية التي حركت الحكي منذ البداية تتشاكل من جهة أخرى مع تسمية الرواية ؛ فالتوبة خروج وانسلاخ من الذنب ، و(سلي) انسلاخ للجلدة الرقيقة التي يكون فيها الولد قبل ولادته ، ولما كان التطهر خروجاً من عالم الإثم والخطيئة إلى عالم الخير والفضيلة تناسب هذا التجلي والخروج مع انسلاخ توبة من الذنب ، وانسلاخ سلي من الغلالة الرقيقة .

أما رواية (مزامير من ورق) ؛ فإن الكلمة الأولى (مزامير) جمع مفرده مزمار، مركب اسمي يدل على الحدث باعتباره فعلاً مسبوقاً بالصوت ، و (مزامير) تستمد تعددية دلالاتها من النسيج القصصيَ العام للرواية ، والذي يمكن تحديده من خلال الأصوات العديدة التي تصرُّ على حجب (ميس) عن الأعين والحفاظ عليها في الحصن العاجي ، و (مِنْ) هي المكون الثاني في العنوان تقوم بوظيفة بيان الجنس وتدل على علاقة ما قبلها بما بعدها ، (ورق) مركب (اسمي – نكرة – جمع) يحيل إلى مادة المزامير الهشة في إحالة صريحة إلى هشاشة الأصوات التي تدعو إلى حجب المرأة عن حقوقها وأحلامها ، وهي ما تناضل لأجله (ميس) حتى نهاية الرواية .

وهكذا تنطوي عتبة العنوان بنائياً على قدر من الحرية في الاختيار والتنظيم ، فهي لا يمكن أن تلتزم بصيغ ثابتة في كل مستوى من مستوياتها ؛

لأنها نص مواز للنص الروائي يحوي شبكة من الإيحاءات والتجليات الجمالية واللغوية والتناصية الثرية التي تنعكس سلبًا وإيجابًا على بنية النصوص .

٢-٢: عتبة العناوين الفرعية:

اشتملت روايتان من الروايات على عناوين فرعية ، الأولى : (الفردوس اليباب) ، وتتكوّن من ستة فصول بعناوين فرعية ، والثانية : (آدم يا سيدي) تضم عشرة فصول يصدر كل فصل بمقطع مستل من متنه، يتسم بالتعبير عن الفكرة البارزة في ذلك الفصل .

تتخصب عتبات العناوين الفرعية في رواية (الفردوس اليباب) عبر استراتيجية قراءة تأخذ بعين الاعتبار المجانسة السيميائية بين كل عنوان ومتنه من جهة ، وبين كل عنوان فصل وعناوين الفصول الأخرى من جهة ثانية ، على نحو متداخل ومتضافر؛ فالفصل الأول : (الهواء يموت مخنوقاً) يحمل دلالة الاتصال العميق بين (عامر) و (صبا) جسدياً ، وفي التسمية دلالة شعرية تشير إلى لغة الرواية من بدايتها، الفصل الثاني : (تفاصيل اللوعة) يدور الفصل حول تفاصيل العلاقة التي تربط (صبا) بطفلها اعتذاراً ووداعاً له، الفصل الثالث : (قارة ثامنة تغور) كانت جدة بكل تفصيلاتها المتناقضة قارَّةً ثامنةً غارت في ملح الدمع الذي زرعته في مآقي أفرادها ، وغارت فيها (صبا) بعد أن غار طفلها المجهض في خضمِّ فوضى عارمة ، الفصل الرابع : (سقوط الوردة) سقطت (صبا) في مستنقع الرذيلة مع ديك (المزابل) (عامر) ، فأخذت تسترجع شريط الذكريات والليالي الحمراء ، فسقوط الوردة على الشرفة لم يكن سوى سقوط روح (صبا) التي تختم الفصل بالغناء لأمها لتنتهي في هذا الفصل من حيث بدأت في الفصل الأول حين رغبت في البكاء . الفصل الخامس : (لن تبكي الحساسين على الشرفات) ، وهو الفصل الذي ترثي فيه

خالدة صديقتها (صبا) ، وتناقش جملة من القضايا التي حوتها رسائل البريد المختوم الذي بعثت به (صبا) لـ (خالدة) قبل موتها ، ويأتي الفصل السادس : (اختزال الروح) على لسان (صبا) المراقبة منتقدة (صبا) المنتحرة ، وقارئة للأحداث السابقة بصورةٍ مغايرةٍ تتوق للأمل والخلاص ، وترسم طريق التكيف مع الواقع الذي تمت تعريته في الفصول السابقة .

أما بقية الروايات الأربع الأخرى فتقسم إلى فصول مرقمة دون أسماء ، فـ(أنثى العنكبوت) تقسم إلى أربعة وعشرين فصلاً ، يعقبها فصل بعنوان : (وتصرمت خيوط العنكبوت) على لسان (بدرية) فيما يشبه رسالة المواساة تعيد فيه صياغة المأساة من وجهة نظر المراقب : " الحرية يا أحلام هي وهم سكن عقولنا ، ولا أساس له في أرض الواقع ؛ فالإنسان مكبل بالأغلال منذ ولادته.."

وتنقسم رواية (وجهة البوصلة) إلى ستة وثلاثين فصلاً ، يستهل كل فصل بعبارة ينثال الحكي من خلالها ، وتمثل بدايةً لتفصيلاتٍ جديدةٍ .

كما تنقسم رواية (مزامير من ورق) إلى اثني عشر فصلاً ، أما رواية (توبة وسلي) فلم ترقم فصولها ؛ ولكن يشعر القارئ بالفصول والتقسيمات عن طريق البدايات التي يترك فيها مساحةً من البياض تُشْعِر بابتداء الفصل وانتهائه ، كأن تبدأ الكتابة في منتصف الصفحة .

٢-٣ – عتبتي الإهداء والتقديم:

تنفتح عتبة الإهداء على قيمة سيميائية وبنائية وأخلاقية مهمة ؛ بوصفها إشارة واعية تنطلق على نحو قصدي ومباشر من منطقة المؤلف إلى منطقة القارئ، وتكشف عن جزء فاعل من قصد المؤلف بمنظوره العام الذي تسعى القراءة إلى فحصه والاستئناس به في عملية القراءة. (٦١)

والرواية الوحيدة التي حوت إهداء هي رواية (مزامير من ورق) تقول الكاتبة:

إلى المجتمع العربي..

نزفُ عقلٍ ونبضٍ وانسكابُ حبرٍ.

نداء

فعتبة الإهداء هنا تمثل بنية حيوية دالة تنطوي على قوة ترميز عالية ولا ترد في السياق اعتباطية، بل يمكن اعتبارها مفتاحاً من مفاتيح النص، فهي تؤكد الرسالة التي عزمت الكاتبة على إيصالها من تعرية السياق الاجتماعي الهش لكثير من الأفكار التي قيدت المرأة ، وعطلت قدراتها في مجتمعها بدعوى الحماية ، وبنية الإهداء هنا تخضع لرؤية متصلة بطبيعة النص وظروفه وسياقاته.

وقد تعمل عتبتي الإهداء والتقديم في مقدمة النص الأدبي على توجيه القارئ قبل قراءة النص إلى حيث يريد الكاتب ؛ سعياً للتحكم في عملية القراءة وإبعادًا للقارئ عن تأويل النص عكس ما يريده.

ويحضر التقديم الغيري لعملين روائيين من الأعمال الستة : الأول : (مزامير من ورق) ؛ حيث يتآزر تقديم الدكتور/ عصام محمد خوقير مع إهداء الكاتبة ليرسما أفقاً للتلقي يتسم بالثناء والإعجاب والذي يزيد من مسؤولية الكاتبة بعد أن يرفع المتلقي سقف توقعاته تجاه القراءة .

كما يحضر التقديم في رواية (آدم يا سيدي) بقلم د. محمد عبده يماني؛ ليحدد من البداية مسار الرواية واتجاهها الأخلاقي الذي ينبع من ثقافة إسلامية خالصة ، ويكشف في جانب آخر عن مقومات الرواية الفنية كما رآها ناقداً.

٢-٤ عتبة التصدير:

تشكل عتبة التصدير بوابة مهمة من البوابات التي يتوسل بها القارئ للدخول إلى أجواء النص وفضاءاته وطبقاته ؛ لأنها تسهم في فتح ثغرات تنطوي على أهمية بالغة في فك شفرات كثيرة في المتن النصي.

أما "من الناحية المعمارية فإن توسط التصدير بين النص والعنوان يجعل دلالاته متوقفةً على العلاقة التي ينسجه معهما ؛ بحيث يستوعب حركية الدلالة في العنوان من جهة ، ويستجيب للتحولات السيميائية في طبقات المتن النصي من جهة أخرى ". (٦٢)

وبرز التصدير في الروايات المدروسة من خلال روايتين الأولى : رواية (أنثى العنكبوت) التي صدرت بخيط أول يطرح تعريفًا بالشخصية المحورية التي أعياها البحث عن الحرية وسط تقاليد صارمة عملت على مجابهتها ، على الرغم من عنفها ؛ ليغوص القارئ معها بعد ذلك في تفصيلات تجربة حياتية تنسج حولها علائق متداخلة ومتفاوتة ، تؤلف بينها وبين باقي شخوص الرواية التي تتداخل فيها المشاهد ، ويتقاطع فيها الحاضر بالماضي ؛ فيتقوى الإدراك بأفول الحلم أمام مفارقة الواقع المتردي .

أما الرواية الثانية فهي رواية : (مزامير من ورق) ، وقد حُدِّدت بـ (بوابة) تصف واقع عشق الذي يسير مزهواً بمزماره الذي ينشر بواسطته أفكاره، والمفارقة أن المزمار الهش يذوب من ماء المطر ؛ لأنه مصنوع من ورق، فعتبتا العنوان والتصدير هنا تتضافران في تأكيد دلالة (الهشاشة) ؛ فتصبح الوظيفة المركزية التي تشتغل عليها العتبة هي الإيهام بتوسيع حدود صياغة العنوان ؛ بحيث تكون هذه العتبة جسراً كتابياً وقرائياً يحقق أكبر قدر من الالتئام والتماسك النصي .

٢-٥ عتبة المقدمة:

تمثل عتبة المقدمة عتبة مركزية فاعلة ومحفزة للمتن الحكائي في الروايات المدروسة ، وتؤدي وظيفة سياقية ودلالية في جسد النص .

تستفتح الروايات بجمل مفتاحية تفجر ينبوع الحكي في الرواية ، وإذا حاولنا وصف المعمارية العامة التي يبنى عليها خطاب الرواية – كما نظمها

السرد – فلابد من إجراء تقطيع ينطلق من تصور منهجي متماسك لهذا العملية، و يتطلب تحديد مجموعة من المحددات الملائمة التي تعمل على إقامة حدود تفصل بين المقاطع المكونة للخطاب ، وقد حصر غريماس المحددات التي يمكن اعتمادها لتحقيق هذا الإجراء في" ثلاثة أشكال :

١- مجموعة العناصر الظاهراتية المتعلقة بنوعية الحروف وتنظيم الخطاب وفق الفقرات والفصول.

٢- أنواع الروابط التركيبية النحوية التي تحقق (الاتصال الانفصالي) في الكلام.

٣- المكونات الخطابية من زمان ومكان وشخصيات وقيمة دلالية. "(٦٣)

ونظراً لأن استهلال الروايات بمجموعة من الأفعال التي تستند على الإطار الزماني أو المكاني ؛ فإن الدراسة ستعتمد في نظرها للمقدمة على الانفصال الزماني (قبل/ بعد) خاصة أن الخطاب الروائي بصفته خطاباً تصويرياً يتميز بوجود ثوابت كالممثلين الذين ينجزون أفعالاً لها إطار زمني.

وبوجود نقاط ارتكاز للتحول في سير الخطاب تحول الحكي من زمن إلى آخر، والجدول التالي يوضح صورة الانفصال الزماني المؤثر في تشكيل خطاب المقدمة في الروايات المدروسة :

الرواية	حالة ما قبل الحدث	نقطة الارتكاز	حالة ما بعد الحدث
الفردوس اليباب	تمارس (صبا) مع عامر الخطيئة ؛ فيحتقرها ، ويتخلص منها بخطوبة صديقتها خالدة.	وإذا رأيته واقفاً بجوارك ليلتها أردت أن أغني. (ص٥)	تتغير أفكار (صبا) فتقدم على الانتحار الذي تواكب الرواية مراحله.

آدم يا سيدي	(عائشة) أنثى مدللة من قبل زوجها لا تحمل هم نفسها أو بيتها أو أبنائها.	يوم رحيلك صرخ شيء في أعماقي.. لقد مات زوجك يا عائشة.. مات أبو عدنان" (ص١٤)	تتغير حياة عائشة ؛ لتصبح مسؤولة عن رعاية مصالحها ومصالح بيتها وأولادها، وتستغرق الرواية في تصوير الصعوبات التي صادفتها وكيفية تجاوزها.
أنثى العنكبوت	أعيا البحث عن الحرية (أحلام) فحاربت طواحين الهواء ممثلة في سلطة العادات والتقاليد والأبوة المستبدة، وبعد أن عجزت أقدمت على قتل زوجها.	ما هي الحرية؟ أتساءل عن معنى تلك الكلمة الساحرة الرائعة الجارحة، أنا المكبلة بالأغلال وقيود لا ترى، وقضبان تحيطني من كل الجهات. (ص٩)	تغيرت قناعات (أحلام) حول الحرية وأصبحت بعد سجنها أكثر واقعية في مواجهة مصيرها المحتوم ، وانكشفت على ذاتها عارية من القشور.
وجهة البوصلة	اشتياق (ناريمان) للحلم الذي يرسمه لها (علامة) مع مكالماته الهاتفية ؛ لتصبح المكالمة عسلًا ترشفه أذنها .	سيدتي.. ها أنا أهاتفك من جديد لسببين : أولهما أنني مسافر غداً ، وثانيهما: أنني أريد أن أتصل.. هل أعتبر هاتفك في داخلي مذبحة.. (ص٩)	بعد عرض (ناريمان) على علامة البكاء ، وإعراضه عن ذلك ؛ لأن رجولته لا تسمح له بذلك تتذكر الساردة السبتي الذي بكى يوم ختانه ، فينثال الحكي بعد ذلك.
توبه وسلي	قناعة (توبة) بحياته بين زوجه وأولاده في هدوء وسلام.	حلم (توبة) للمرة الثانية بالرجل الذي نثر التراب على وجهه يحذره من	خروج (توبة) للبحث عن تأويل حلمه في البر والبحر، وانطلاق

		اجتراح السيئات، فزهد في أهله وذهب إلى غير عودة. (ص١٠)	الرحلة.
مزامير من ورق	حياة (ميس) قبل الخروج من (حجرتها) خاضعة لوضعها الاجتماعي كأنثى مصانة.	انسكبت قطرة ندى على قلبها لتوقظه ، وتفجر فيه أحاسيس لم يسبق لها أن جازفت ، وتركت لها الضوء الأخضر.. تذوب الحواجز.. وهي هنا تعض على أصابعها و تسائل نفسها عن مسار حياتها.. (ص١٢).	تمرد (ميس) على واقعها والرغبة في العثور على هوية مستقلة من خلال خروجها لمجابهة مجتمعها.

وهكذا حضرت مقدمات الروايات الست ذات صلة بالمتون، وموجهة للحراك الدلالي في فضاء الخطاب ومتناسبة مع الخاتمات المفتوحة التي انتهت بها الروايات في دعوة للتجدد والاستمرار.

ثالثاً: الميتانصية:

وهي النوع الثالث من التفاعلات النصية في الروايات المعنية ، وتأخذ بعداً نقدياً محضاً في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصلية. (٦٤) ؛ فالتفاعل هنا تفاعل نقدي، والسياقات المستحدثة تؤدي إلى حركية النص الروائي ، واتساع الدلالة بحيث تجتمع المعاني المتباينة والمتناقضة في نسيج واحد ؛ لتفجر طاقات النص ، وتخرجه من سكونه القابع في معنى واحدٍ إلى مجموعة من المعاني تربط الماضي والحاضر في نسيجٍ واحدٍ. (٦٥)

ففي رواية (الفردوس اليباب) تتنوع المتفاعلات الميتانصية بين أدبية وسياسية واجتماعية ، فـ (صبا) تطلق على مكان اجتماعها بـ (عامر) (الفردوس المفقود) مستلهمة ملحمة (جون ملتون) ؛ لتوظف التسمية في الرواية توظيفا جماليا تتوق من خلاله إلى حلم اللقاء المرتقب بـ (عامر) ؛ ولكن بعد الوقوع في الخطيئة يُؤْأد الحلم الجميل ، ويصبح الفردوس خرابا ودمارا عليها ، وبهذا نلحظ التطور الدلالي للفردوس في الرواية إدانة لواقع تحاول (صبا) الهروب منه .

وتحضر قصيدة محمود درويش (ارتهان الحصان) ؛ لتتحول في الرواية إلى النقيض مولِّدة دلالة تعبيرية لحالة (صبا) اليائسة :

"آه يا صبا

جدة للغناء.

فغني لتبكي الحساسين على صدري..

أصداء درويش مرة أخرى ، لكن درويش وهو يعود إلى بيته في حيفا لا يبدو أشد حزناً مني الآن، يترك الحصان وحيداً ويعود.. "

فدرويش العائد إلى حيفا ترك حصانه وحيدا بعد أن ترجل عنه ؛ لكنها حين عادت لم تترك صغيرها الذي تخلصت منه ليسبقها إلى الموت ، عندها تسقط (صبا) في معاناة الضمير المعذب ، كما يأتي استحضار سقوط الثقافة العربية والإسلامية في الأندلس متشاكلا مع السقوط الأخلاقي الذي مُنِيَتْ به في نهاية علاقتها بـ (عامر) :

"وأنت يا صبا ؟ غرناطة أخرى سقطت البارحة (غرناطة للغناء ، فغني) ولن تبكي الحساسين على شرفاتهم هؤلاء الذين لم يعودوا يعبؤون بأحد أو بشيء"..(٦٦).

هنا لن تغني الحساسين على الشرفات ، وإنما سيغني الناس على شواطئ جدة ، الضجيج والخروج من هويتهم في ملابسهم وأسمائهم وعاداتهم.

كما تحضر الإدانة للواقع السياسي الغربي ممثلاً في مجازر (قانا) و(عناقيد الغضب) التي جرت تحت أنظار العالم ، وحولت لغة الخطاب إلى لغة الدم في إدانة صريحة لوضع معاصر لا يمت للحضارة والتقدم ، منتقدة التشويه المتعمد للتاريخ المجيد الذي أتاح للآخرين اضطهاد أتباعه بعد أن كانوا رسل الحب والحضارة للعالم :

"أشياء كثيرة، لو يدري كريستوفر – لم تعد تمر بالعرب الآن – أشياء كثيرة تركتهم عند الأبواب المؤصدة ، يجترون ما مضى ويحلمون بما هو آت ، ربما لأنهم لم يعودوا قادرين على الحلم". (٦٧)

وفي ظل الواقع السياسي المتردي يحضر السلام الأمريكي علامة فارقة بين حقبتين سياستين : الأولى : اتسمت بالانعزالية عن العالم ، والثانية : تمثَّلت في الانفتاح المدمر ؛ ليحضر الانتقاد للخطاب العسكري الأمريكي في التعامل مع قضايا المجتمع ، "تخلت أمريكا عن سياستها الانعزالية ، "تركت سياسة الولد المدلل الذي يشيح بوجهه عند الغضب ، صارت تبحث عن أدوار جديدة ، وتنفس عن غضبها بالعقوبات ، نضجت أمريكا أخيراً .. ها ها ها حلوة نضجت هادي".(٦٨)

فانتقاد الوضع السياسي الذي أسهمت القوى الخارجية في تأجيج أواره ، يحضر في سياق تناقض الواقع مع الشعارات التي ترفعها من نشر للحب

والسلام في العالم ، بينما" ثقافة الدم تنتشر في أرجاء العالم الذي غدا عاجزاً عن التفاهم بغير هذه اللغة.. "(٦٩) التي لا تثمر سوى الموت المجاني الذي تبدى في كل مكان: " موت على ضفاف دجلة ، فوق جنوب لبنان ، في غزة ، في القاهرة ، في الرياض، وفي الخبر، تخيلي حتى شوارعنا غدت مسارح للسيد المبجل الموت ، حتى نحن صرنا نتحدث عن الإرهاب والتطرف".(٧٠)، عندها فقط تلجأ (خالدة) إلى لغة الشجب والإدانة التي برع بها العرب" وما دمنا لا نتقن غير الشجب والإدانة فإني سأشجب موتك يا صبا.." (٧١)

وتبرز الميتانصية الأيديولوجية في خطاب الرواية من خلال القضايا الاجتماعية والفكرية التي طرحتها وأسهمت في تجلية التناقض الذي يزخر به الواقع الذي تعزز حضوره من خلال جملة من المتناقضات التي أفرزها السياق الاجتماعي:

" بإمكان المرأة أن تتزوج رجلاً لعوباً باختيارها.. لكن الرجل لا يتزوج امرأة لعوباً إلا نادراً" (٧٢)

فيحضر الواقع الاجتماعي الذكوري الذي يتيح للرجل ما يشاء ، متى أراد دون رادع من خلق أو ضمير: "لو كنت مكانك لتمنيت أن يخرج الطفل من أحشائي لحظات كي يرى إلى أي حد كان قلب أبيه معطوباً ، وحتى يكرهه أكثر مما كنت تكرهينه في تلك الساعة.. "(٧٣)

ومن خلال نماذج الميتانصية السابقة في الرواية تتجلى رؤية النص ككل ، والتي تتمثل في رفض هشاشة الواقع اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً .

وفي رواية (أنثى العنكبوت) تتبدى الميتانصية من خلال رفض معطيات السياق الاجتماعي الذي عززته العادة والعرف فأطلقت يد الأب السلطوي ؛ لتتكل بالأبناء وتدمر الأسرة ، فيحضر السياق الاجتماعي

بنصوصه المتعارف عليها : (ولادتي عار، وزواجي خلاص .. وموتي سترة .. ليس هناك حدود متعارف عليها للممنوع والمباح.. كل شيء ممنوع ولا شيء مباح....).

هذا السياق الاجتماعي المستلب لحقوق (أحلام) يقابل بالرفض الذي يتعزز من خلال استحضار التاريخ المشرق للمرأة المسلمة :

"سأكون كما كنت دائماً حرة أبية ولن أستجدي تراثي من أحد، فجداتي كن دوماً نساءً عظيمات لا يخضعن لأحد ولا يسمحن لكائن من كان أن يسطر أمجاده المقدسة على حساب ضعفهن واحتياجهن.."

وعندما تُقْدِم (أحلام) على التخلص من أبي علي بالقتل تقف (بدرية) موقف المتأمل المنتقد للأسلوب الجبان الذي اختارته (أحلام) للتعبير عن الرفض ، فتستحضر نص ابن زيدون (بنتم وبنا) ؛ ليتحول على لسانها إلى "ضعت وضعنا" "ضعت يا أحلام وضيعتنا من خلفك ، فلم نجن حرية لهثنا وراءها طويلاً ، ولم يعد في الإمكان العودة إلى ما كان" (٧٤)

كما يحضر النقد الاجتماعي من خلال نقد المؤسسة التعليمية التي تمعن في توظيف المعلمات في نطاق القرى النائية دون توفير وسائل الأمن والسلامة ؛ مما يعرضهن لمخاطر الطريق والحوادث :

" ما هو أقسى وأشد مرارة من الوداع الإجباري اليومي لرحلة لا يعلم إلا الله كيف ستنتهي وعلى ماذا.". (٧٥)، لذلك يمثل حضور وزير التعليم في الصحيفة معزياً أهالي المعلمات بعداً ساخراً للمشكلة .

"أخذت أنتحب بقوة وأنا أقرأ الخبر في الجريدة ، كان يحتل الصدارة في الصفحة الأخيرة ، وأعلى الخبر صورة لوزير التعليم وهو يعزي أسر الضحايا.."(٧٦)

وفي رواية (وجهة البوصلة) تظهر النصوص الميتانصية مسكونة بالصراع بين معاناة الواقع المأزوم بقيوده الاجتماعية وبين حلم العلاقة الخارجة عن المألوف فيحضر نقد الواقع الاجتماعي من خلال خطابين:

الأول: خطاب يعمق من صورة المرأة الضحية داخل المجتمع ؛ بحيث تصبح المرأة مأساة منذ الولادة إلى الوفاة ، وتأتي تجربة الحب والزواج أبرز الملامح التي تتوغل من خلالها الساردة ؛ لتصور معاناة المرأة الداخلية ، إضافة إلى أن حركتها خارج المنزل محكومة بقيود كثيرة تحت عنوان (العيب)؛ فتبرز الشخصيات النسائية في الروايات منقادات للآخر في سلسلة واحدة لتأكيد هذا الخطاب .

الثاني: خطاب يعمق من صورة الرجل المستبد المضطهد للمرأة ولوضعها الاجتماعي ، ويقصر زاوية رؤيته لها في نظرة جنسية بعيدًا عن الأخلاق والقيم الإنسانية ، وهو ما يتوازى مع ما تعززه الشخصيات الذكورية في مجتمع الرواية .

وفي ظل تداخل الخطابين تتضح صورة التضاد والنقد الذاتي للواقع المعيش ، ويبرز الخطاب المسكوت عنه اجتماعياً معرّياً للواقع الاجتماعي للمرأة في مجتمع القرية.

وهكذا يمكن القول أن الرؤية المهيمنة في هذه الرواية تقوم على نقد الذات ؛ فعناصر البنية الاجتماعية متشابهة ، ومكونات العالم الاجتماعي (المجتمع، الأخلاق، العادات) تقوم على أساس سلب الفرد مقوماته الإنسانية ، وبهذا يفسر القلق الدائم لمختلف الشخصيات في الرواية بشكل يتفاعل مع البنية النصية الكبرى والبنية الاجتماعية، فيظهر الميتانص النقدي يسخر ويعارض النص السائد اجتماعياً.

خلاصة وتركيب:

وظفت الروائيات السعوديات التفاعلات النصية أدوات فاعلة في متونهن الروائية ،فتداخلت الأنواع الثلاثة للتفاعل النصي (التناص – المناصة – الميتانصية) واشتغلت كبنيات نصية مؤثرة في النص الروائي ، واندمجت في علاقات مع بعضها لتصبح جزءاً لا يتجزأ من إنتاج الدلالة روائياً وهو ما يقودنا في نهاية الدراسة إلى جملة أمور:

أولا :ان التناص باعتباره آداة فاعلة في النص يكشف في جانب من جوانبه عن وعي الكاتب ومكونه الثقافي الذي يستند عليه .

ثانيا :حضرت النصوص المتناصة في الروايات لأغراض متفاوتة، فهي إما أن تتمم الجانب المسكوت عنه في الحكي ؛ فتحضر معادلاً لبعض المواضيع التي تعجز *الشخصيات عن تجليتها ،وقد تكتفي بالحضور التسجيلي كزينة* يُوَشّى بها النص ؛ تعبيراً عن فكرة جزئية ، أو تأكيداً لبعض المعاني . وقد ترد النماذج للإشارة إلى المستوى الثقافي لبعض الشخصيات ، وللإحالة إلى ثقافة المكان الذي تصوره الرواية. على أن تعامل الروائيات مع هذه النصوص تمثل بتحويلها مباشرة في بنية الرواية ، أو اختزالها والاقتصار على بعض الأشطر أو الأجزاء اختزالاً ؛ يعيد الذاكرة إلى تذكر المحذوف من تلك النصوص لتجلية الصورة .

ثالثا: كشفت الدراسة عن وعي الكاتبات السعوديات بأهمية عتبات النص بدء من الغلاف وحتى الوصول لخاتمة الرواية ؛ فاستخدمت أدوات فاعلة في إنتاج الدلالة لتلك النصوص.

رابعا :برز التفاعل الميتانصي مع النصوص الموظفة في العمل الروائي تفاعلا منسجما مع طبيعة التجربة يلتحم بها التحاما تاما ،ولعل هذا

يبرز جليا في تجربة ليلى الجهني في فردوسها اليباب وإسقاط الواقع العربي على واقع شخصية (صبا) ،وتجربة نورة الغامدي حين أسقطت أحداث حرب الخليج الثانية على بيت السبتي في روايتها(وجهة البوصلة) ، وكذا الحال عند مها الفيصل في تعامل (توبة)مع يومياته في (توبة وسلي).

خامسا: تفتح الدراسة الباب أمام دراسات عميقة تعنى بتتبع تأثير الثقافات الأجنبية القديمة والحديثة في وعي كتاب الرواية العربية عموما.

الهوامش:

(1) semanhigue: recherché pourune semanalyse Ed. Seuil 1969. P52
(٢)باختين، ميخائيل :**الخطاب الروائي** ، ترجمة، محمد برادة ، ط١، القاهرة : رؤية للنشر والتوزيع،٢٠٠٩، ص٩٧.
(٣)- يقطين ، سعيد : **انفتاح النص الروائي (النص والسياق)** ط٣، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،٢٠٠٦م ص٩٣.
(٤) انظر المرجع السابق، ص٩٤.
(٥)جودات، محمد : **تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث**، ط (د) أربد: عالم الكتب،٢٠١١م ، ص١٣
(٦) بارت، رولان : "**نظرية النص**". ت/ منحي الشميلي وعبد الله صوله ومحمد القاضي ، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تونس العدد ١٩٨٨/٢٧م، ص٨٩.
(٧) انفتاح النص الروائي ، مرجع سابق، ص٩٧
(٨) يقطين ، سعيد : القراءة والتجريب: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ط٢، مكناس: دار الثقافة العربية، ١٩٨٥م، ص١٩٠.
(٩) الأسلبة عند باختين تندرج ضمن التهتجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية، ويتميز عن التهجين بأنها لا تحقق توحداً مباشراً للغتين داخل ملفوظ واحد، باختين، مرجع سابق ص٥٤.
(١٠) الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ١٦٠، ١٦١.
(١١) الجهني، ليلى : **الفردوس اليباب** ،ط١ ، الشارقة : دار الثقافة والإعلام الحديثة ١٩٩٧، ص٤٩.
(١٢) المرجع السابق ، ٤٣.
(١٣) المرجع السابق ، ٩٣.
(١٤) المرجع السابق ، ٢٥.
(١٥) وجهة البوصلة، ٩.
(١٦) المرجع السابق، ٢٣٠.
(١٧) المرجع السابق على التوالي ، ٢٢، ٥٤، ١٠٩.
(١٨) المرجع السابق، ١٢٧، ١٣٧.
(١٩) العليان ، قماشة : **أنثى العنكبوت** ، ط٣، الدمام: دار الكفاح،٢٠٠٣م ،ص١٨٨.
(٢٠) انظر :
الفيصل، مها : **توبة وسلي**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات،٢٠٠٣م،على التوالي ١٤٥، ١٨١، ١٦٢.
(٢١) أبو علي ، نداء ، **رواية مزامير من روق** ،ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات،٢٠٠٣ ، ص٤٣، ٤٤.
(٢٢) الفردوس اليباب، ٢٧.

([23]) المرجع السابق، ٥٤.
([24]) وجهة البوصلة، ٢٠٠.
([25]) وجهة البوصلة، ٢١٣.
([26]) المرجع السابق، ٢٢٦.
([27]) شطا، أمل : **آدم يا سيدي** ، ط٢،جدة: شركة المدينة للطباعة،١٩٩٧، ص١٣٥.
([28]) أنثى العنكبوت، ١٥٧.
([29]) المرجع السابق، ١٥٩.
([30]) وجهة البوصلة، ١٥٧.
([31]) المرجع السابق، ٩٦.
([32]) المرجع السابق، ٢٤٨.
([33]) لحميداني، حميد: **بنية النص الروائي**، ط١، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ٢٠٠٠م، ص٥٢.
([34]) توبة وسلي، ٣٨.
([35]) المرجع السابق، ٤٨.
([36]) المرجع السابق، ٦٩.
([37]) المرجع السابق، ١٦٤.
([38]) الفردوس اليباب، ٣٣.
([39]) المرجع السابق ، انظر على التوالي، ٧٥، ٧٣.
([40]) وجهة البوصلة، ٢٧.
([41]) المرجع السابق، ٢٠.
([42]) المرجع السابق، ١٦٨.
([43])صالح، صلاح : **سرد الآخر عبر اللغة السردية** ،الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م، ص٢٣٤.
([44]) فرويد،سيجموند: **تفسير الأحلام**، تقديم وترجمة: مصطفى صفوان ط٣، بيروت: دار الفارابي ، ص٢٧٦.
([45]) الفردوس اليباب، ٥٢.
([46]) انظر المرجع السابق على التوالي، ٢٣، ٢٤، ١٤١.
([47]) أنثى العنكبوت، ١٢٧.
([48]) المرجع السابق.
([49]) انفتاح النص، مرجع سابق، ٩٩.
([50])المونفين،مصطفى: **تشكيل المكونات الروائية،ط١**، اللاذقية: دار الحوار،٢٠٠٠م تشكيل المكونات الروائية، مصطفى المونفين ط١، اللاذقية، دار الحوار، ص٥٤.
([51])الجزار ، محمد فكري : **العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي**،ط١ ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٨ العنوان ، ١٥.
([52]) سرد الآخر عبر اللغة السردية، ٢٤٤.
([53]) نوسي،عبدالمجيد: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي البنيات الخطابية**،ط١ ،الدار البيضاء:شركة النشر والتوزيع المدرسي،٢٠٠٩م ، ص١١٠.
([54]) الفردوس اليباب، ٣٥.

(٥٥) المرجع السابق، ٧٨.
(٥٦) أنثى العنكبوت، ١٩٢.
(٥٧) الداهي ،محمد :سيميائية السرد بحث الوجود السيميائي المتجانس، ١، لقاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ص١٢٤.
(٥٨) المرجع السابق.
(٥٩) وجهة البوصلة على التوالي ، ٢٥٦، ٢٨.
(٦٠) التنضيد (Stratification) مصطلح يستخدم في سياق إبراز قصدية الروائي عند تعدد اللغات، وتوظيف الأجناس التعبيرية بهدف جعل لغة الرواية نسقاً من اللغات منظماً أدبياً، انظر الخطاب الروائي، ٥٤.
(٦١) عبيد،محمد صابر: **شعرية الحجب في خطاب الجسد**،ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي،٢٠٠٧، ص٤٠.
(٦٢) المرجع السابق، ٤١.
(٦٣)- كورتيس، جوزيف :**مدخل إلى السينمائية السردية والخطابة**، ترجمة: د. جمال حضري، ط١ ،الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون،٢٠٠٧م مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية،١٠٧ وما بعدها.
(٦٤) انفتاح النص ، ٩٩.
(٦٥) مبروك ، مراد عبد الرحمن : **توظيف التراث في الرواية العربية في مصر (١٩١٤-١٩٨٦م)** ط٢، القاهرة: دار المعارف،١٩٩١م ،ص١٦٤.
(٦٦) الفردوس اليباب ، ٧٥.
(٦٧) المرجع السباق.
(٦٨) المرجع السباق، ٧٣.
(٦٩) المرجع السابق،٢٨.
(٧٠) المرجع السباق، ٧٣.
(٧١) المرجع السابق، ٦٤.
(٧٢) المرجع السابق، ٦٥.
(٧٣) المرجع السابق، ٦٩.
(٧٤) أنثى العنكبوت، ١٩٥.
(٧٥) المرجع السابق،١٥٨.
(٧٦) المرجع السابق، ١٥٩.